

A EXPOSIÇÃO “A RAINHA D. LEONOR” NO QUADRO DAS EXPOSIÇÕES EVOCATIVAS DO ESTADO NOVO

LEONOR DE OLIVEIRA
Instituto de História da Arte, FCSH/UNL,
linha de Museum Studies
Bolsa de Doutoramento da FCT
(SFRH/BD/45440/2008)



FIG. 1 – Placa indicativa da exposição na Avenida das Nações. © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

O ano de 1958 marcava os 500 anos do nascimento da Rainha D. Leonor (1458-1525), esposa de D. João II, mecenas e fundadora das Misericórdias em Portugal. A recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) foi a precursora das comemorações do aniversário da Rainha ao decidir organizar para o efeito uma “exposição comemorativa”, no Mosteiro da Madre de Deus, fundado por D. Leonor em 1509. José de Azeredo Perdigão (1896-1993), presidente do Conselho de Administração da FCG, justificava do seguinte modo esta medida, tomada em Setembro de 1957, no momento em que a Fundação preparava a I Exposição de Artes Plásticas (que se realizaria em Dezembro desse ano) e a atribuição das primeiras bolsas aos artistas portugueses: “um tal acontecimento [o 5.º centenário do nascimento da Rainha] não podia ser indiferente à Fundação Calouste Gulbenkian, uma vez que, entre os seus fins estatutários, figura a realização da caridade e a protecção das artes. A Rainha Dona Leonor foi, ao mesmo tempo, uma alma dotada do mais puro amor do próximo e um espírito devotado aos mais belos empreendimentos artísticos e culturais” (Perdigão 1958, 7).

A FCG encontrava-se, pois, um ano após a sua criação (1956), em plena actividade, procurando legitimar a doação que lhe fora feita pelo seu fundador, Calouste Sarkis Gulbenkian, (e que era motivo de contestação por um dos herdeiros) e credibilizar e divulgar, nacional e internacionalmente, a sua intervenção através de uma acção imediata e visível nas áreas de actuação indicadas nos seus estatutos: artes, educação, ciência e beneficência. Se para a consolidação de uma imagem da FCG no país era fundamental a construção da sua sede (concretizada em 1969), a sua actividade, desenvolvida logo após a sua constituição, manifestava já claramente o potencial financeiro, organizacional e imagético da nova instituição: “havia pois que mostrar rapidamente, em Portugal e em alguns países estrangeiros, que a Fundação existia,

não só de direito, mas também de facto, e que, para além disso, era capaz de realizar uma obra de efeitos a curto prazo [...] A pronta satisfação [de alguns] dos múltiplos pedidos [...] deu uma amostra das suas possibilidades futuras e, assim, o cepticismo que nos envolvia e podia, em certos casos, comprometer ou sacrificar os nossos destinos, converteu-se em confiança na Instituição e nos seus dirigentes e em esperança quanto aos benefícios que ela poderia trazer”².

A identificação da Fundação com a acção cultural e benemérita de D. Leonor explica, assim, a realização da exposição evocativa. Esta teria, no entanto, que ser forçosamente antecédida pelas obras de recuperação do Mosteiro da Madre de Deus, levadas a cabo pela Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. Para tal, segundo Azeredo Perdigão, em carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira³, “foi necessário pôr de acordo [...] os Ministérios das Obras Públicas e da Educação Nacional”⁴. Na mesma carta, o presidente da FCG descreve o processo de organização das comemorações, iniciado pela Fundação e seguido pelo Governo: “meses depois de termos publicado a resolução de comemorar [...] o centenário do nascimento da Rainha D. Leonor, o Governo publicou uma portaria, nomeando uma comissão encarregada de, por sua vez, organizar as comemorações oficiais”. Azeredo Perdigão, relata ainda a Teotónio Pereira a primeira reunião da Comissão Nacional⁵, na qual a FCG foi convidada a participar: “a Comissão pensa que teria muito interesse integrar, na nossa Exposição, uma outra, incluindo todas as bandeiras das Misericórdias do País, províncias ultramarinas e Brasil, com valor artístico, e, bem assim, os respectivos compromissos, ou, pelo menos, as bandeiras e compromissos das Misericórdias instituídas pela Rainha D. Leonor. Como a ideia era interessante, e só viria a enriquecer a nossa Exposição, aceitei-a”.

Azeredo Perdigão estimou a despesa com o restauro do Mosteiro em 1.250 contos, que acabou por incluir também um anexo que tinha sofrido um incêndio. A FCG, por insistência do Governo, que não poderia dispor rapidamente de mais verbas, concordou em compartilhar metade do valor desta nova empreitada (250 contos), tendo a decisão sido tomada muito rapidamente devido à necessidade de concluir as obras em Agosto, a fim da exposição inaugurar em Outubro⁶.

A exposição, intitulada *A Rainha D. Leonor*, desenvolveria uma abordagem apoiada no estudo histórico e na recolha iconográfica da “obra” da Rainha, sob uma dupla perspectiva, a criação das Misericórdias e o apoio às Artes. Reuniu-se, para o efeito, um grupo de colaboradores, que apoiariam, entre outras tarefas, o trabalho de localização e requisição de peças de diversa natureza a instituições estrangeiras e nacionais: João Couto (director do Museu Nacional de Arte Antiga) – estudo do papel da Rainha no campo das artes plásticas; Fernando Correia (director do Instituto de Higiene Dr. Ricardo Jorge) – análise das Misericórdias e recolha iconográfica; Manuel Estevens (director da Biblioteca Nacional de Lisboa) – recolha e análise de códices e incunábulos encomendados pela Rainha; Jorge Moser – estudo da genealogia da Rainha e da sua heráldica.

No catálogo, o tom dos textos destes especialistas é sempre reverencial, procurando sublinhar a plena integração no movimento renascentista dessa figura caridosa e humanista que foi “Princesa Perfeitíssima”.

² Excerto da carta de Azeredo Perdigão dirigida a Pedro Teotónio Pereira, datada de 7 de Julho de 1958, citada por Ana Tostões na publicação *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviços Centrais, 2006: 41-42.

³ Pedro Teotónio Pereira (1902-1972) integrou o primeiro Conselho de Administração da FCG, ao mesmo tempo que desempenhava funções diplomáticas, encontrando-se, nesta altura, em Londres, como Embaixador de Portugal.

⁴ Perdigão, José de Azeredo. 1958. Cópia dactilografada da carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira. 11 Abril 1958. Fundação Calouste Gulbenkian: Arquivo da Presidência – PRES 108: 1.

⁵ Esta comissão era presidida pelo provedor da Misericórdia de Lisboa, José Guilherme de Melo e Castro e integrava José Azeredo Perdigão; José Hermano Saraiva (representante da Direcção Geral de Assistência); José de Sousa Machado Fontes (provedor da Misericórdia do Porto); José António Silva (Presidente da Câmara Municipal de Beja); Alcino de Sousa Coelho (director do Hospital Rainha D. Leonor das Caldas da Rainha), e Artur Nobre de Gusmão (Escola de Belas Artes de Lisboa).

⁶ Perdigão, José de Azeredo. 1958. Cópia dactilografada da carta dirigida a Pedro Teotónio Pereira. 11 Abril 1958. Fundação Calouste Gulbenkian: Arquivo da Presidência – PRES 108.



⁷ Maria José Mendonça é, na documentação consultada, referida como “adjunta do Director do Serviço de Belas-Artes”. Porém, Maria José de Mendonça, que se manteve vinculada neste período ao Museu Nacional de Arte Antiga, do qual se tinha tornado conservadora efectiva em 1944, terá sido a primeira responsável por aquele Serviço da FCG, como comprovam publicações posteriores da própria Fundação (V. *Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983). A sua colaboração com esta instituição iniciou-se em 1956, tendo-se desenvolvido em dois planos: programação do futuro museu da colecção reunida por Calouste Gulbenkian e organização de exposições temporárias (V. Lapa 2009, vol. 2, 42).

⁸ Mendonça, Maria José de. 1958. *Comemoração do 5.º centenário do nascimento da Rainha D. Leonor: Esboço de um programa*. 21 Fevereiro 1958. Fundação Calouste Gulbenkian: Arquivo do Serviço de Belas Artes – SBA 15333: 1.

Tendo em conta os objectivos da exposição, Maria José de Mendonça⁷, com o apoio de Artur Nobre de Gusmão e Maria Teresa Gomes Ferreira, elaborou o plano da mostra, que foi sendo actualizado a partir dos dados fornecidos pelos vários consultores. Em 21 de Fevereiro de 1958, Maria José de Mendonça assina um “esboço de um programa” de 11 páginas, definindo os núcleos da exposição e o seu conteúdo:

“I – A Rainha e os Artistas:

Pintura: Retábulos que pertenceram ao Mosteiro da Madre de Deus no séc. XVI, alguns dos quais se sabe que foram encomendados pela Rainha D. Leonor.

Objectos de ourivesaria, iluminura, escultura e paramentaria com as armas da Rainha ou que foram propriedade sua.

Incunábulos mandados imprimir pela Rainha ou que pertenceram à sua Livraria.

Autos de Gil Vicente dedicados à Rainha ou por ela encomendados.

As fundações da Rainha D. Leonor – fotografias, gravuras e desenhos.

II – A Rainha D. Leonor Fundadora de Misericórdias;

III – Iconografia, Heráldica e Bibliografia – pequena secção de carácter histórico de que farão parte também os autógrafos da Rainha [...]”⁸.

A listagem de obras documentais a apresentar na exposição, indicada por Maria José de Mendonça nos seus relatórios, é substancialmente mais extensa do que os restantes núcleos, o que comprova a dimensão documental desta exposição.

A inauguração de *A Rainha D. Leonor* foi, entretanto, remarcada para a primeira quinzena de Novembro, mas, sendo uma “exposição de tipo complexa”, como a caracterizou Maria José Mendonça retrospectivamente (Mendonça 1959, 17), a sua abertura sofreu um segundo adiamento para o início de Dezembro: “houve [...] que proceder com sujeição ao condicionalismo derivado do próprio local onde a exposição, por imperativo das suas determinantes e da sua finalidade, tinha de ser realizada, condicionalismo que tornou ainda mais difícil a sua articulação. A limitação do espaço, a estrutura e a correlação das dependências ou lugares onde a exposição é apresentada impuseram deficiências e criaram vários problemas, uns de ordem lógica e outros de ordem estética, na escolha e apresentação das coisas a expor” (Perdigão 1958, 10). Francisco Conceição Silva (1922-1982), arquitecto formado pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, juntamente com os arquitectos José Daniel Santa-Rita (1929-2001) e Raul Santiago Pinto e o decorador Manuel Rodrigues (1906-1965), seus colaboradores noutros projectos, foram encarregues de articular peças de diversa natureza (pintura, escultura, ourivesaria, manuscritos, livros, tapeçarias, etc.), reproduções em variados suportes (fotografias, modulações em gesso), painéis informativos, com um espaço que também contribuiria para ilustrar o período em que a Rainha D. Leonor viveu, a sua devoção religiosa e patrocínio artístico. O espaço e o seu conteúdo serviam, simultaneamente, como representação histórica, e não eram apenas as obras de arte a sustentar o discurso sobre a Rainha, mas também o material documental e fotográfico, que assumia, assim, protagonismo evocativo. Acres-

FIG. 2 – Aspecto do Claustro Joanino à noite. © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.



cente-se ainda as bandeiras e algumas peças de “saboroso rusticismo” (Pamplona 1959, 51-52), provenientes das Misericórdias espalhadas pelo país, que reforçavam a amplitude e representação destas instituições de assistência.

Na montagem da exposição, o primeiro e segundo pisos do claustro de D. João III foram amplamente utilizados. O ambiente era aquecido por radiadores (estava-se em Dezembro) e havia quem aconselhasse a visitar a exposição ao anoitecer (FIG. 2), uma vez que os efeitos da iluminação eram particularmente belos (Lowndes 1958). “Concertos de musica gravada com composições da segunda metade do século XV e da primeira do século XVI” (Uma exposição evocativa 1958) acompanhavam o percurso da mostra.

A exposição iniciava-se com a caracterização do período em que viveu a Rainha D. Leonor (FIG. 3), destacando-se personalidades, monumentos e acontecimentos culturais e políticos. Fazia-se referência à expansão marítima portuguesa. Ilustrava-se a linhagem da Rainha através de árvores genealógicas da época e de um quadro genealógico e heráldico produzido por Jorge Moser, evidenciando a ascendência da Dinastia de Avis e a ligação com as monarquias europeias. Neste núcleo apresentava-se uma síntese cronológica da vida da Rainha, com elementos sobre a sua acção na área da assistência e das artes, e as localidades portuguesas relacionadas com D. Leonor. O segundo núcleo dizia respeito ao apoio da Rainha às artes, através da promoção de obras arquitectónicas, da encomenda de pintura flamenga e portuguesa (FIG. 4), de incunábulo (obras impressas antes do século XVI) e de peças de teatro a Gil Vicente, de quem foi protectora. Esta temática ocupava as salas do segundo piso com ligação à sala de Santo António e coro alto, que integravam também o percurso. A História das Misericórdias ocupava o segundo piso do claustro joanino, fazendo-se referência aos estabelecimentos de assistência que as antecederam (espécies manuscritas). Ilustrava-se o património daquelas instituições através dos seus edifícios (FIG. 5), reproduzidos fotograficamente, e de peças de valor histórico e artístico (FIG. 6), prove-



FIG. 3 - Secção «Aspectos da época da Rainha» - sala I. Ao fundo, à direita, vislumbra-se o Retábulo de Santa Aua.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.



FIG. 5 - Secção «A Rainha e as Misericórdias»: aspectos das Misericórdias em Portugal – Claustro Joanino (andar superior). © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.



FIG. 4 - Secção «A Rainha e os Artistas» - aspecto de uma das salas de pintura (sala III), com o Retábulo da Igreja da Madre de Madre de Deus. © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

nientes de várias partes do país. As bandeiras de diferentes Misericórdias (FIG. 7) e as representações da Nossa Senhora da Misericórdia tinham ampla presença.

A exposição terminava na capela do piso térreo, junto à entrada da igreja e antecedida pelo túmulo raso de D. Leonor, que se encontrava destacado por um foco de luz. Na capela (FIG. 8), espaço remanescente do primitivo mosteiro, encontravam-se alguns objectos de uso pessoal da Rainha e a descrição da transladação do seu corpo para a actual sepultura.



FIG. 6 - Secção «A Rainha e as Misericórdias»: aspectos das Misericórdias em Portugal aspecto da sala grande do andar superior do Claustro Joanino. © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

Esta exposição era vocacionada, segundo Maria José de Mendonça, para “um grande público, mais do que particularmente a investigadores e eruditos” (Mendonça 1959, 20). E, de facto, acabou por ser correspondida, uma vez que, “para atender a muitas solicitações” (Fecha no domingo. A Exposição “A Rainha D. Leonor” 1959), o encerramento da exposição foi adiado de 7 de Janeiro para o dia 11. Entretanto o horário de visita tinha já sido alargado das 21.30h à meia-noite nos dias 3, 4, 6 e 7 de Janeiro. A imprensa divulgou as reacções à exposição, destacando o “fenómeno” popular e nacionalista: “e tantas foram as expressões experimentadas, em contentamento orgulhoso, que a alma popular, recebeu e sentiu, como um lembrança para o seu coração, elevando mais alto a riqueza da Pátria” (Cruz 1959). Mas também mostrou o reconhecimento de historiadores, como Fernando de Pamplona: “nessa moldura fulgurante ressurgiu, pois, D. Leonor para os nossos olhos” (Pamplona 1959, 51-52). Fernando da Silva Correia resume deste modo o impacto da exposição da Madre de Deus: “a Exposição, verdadeira “enciclopédia pela imagem sobre a vida e a obra da Rainha D. Leonor”, foi como que uma ressurreição, dando-nos a sua verdadeira alma nos documentos da sua piedade, fê, caridade, gosto artístico, amor às letras, vistas largas, prestígio de que gozava na Corte, no Vaticano e entre os intelectuais, os artistas, a nobresa, a burguesia e o povo de Portugal. A iniciativa da Fundação Gulbenkian teve uma grande repercussão na opinião pública durante as Comemorações [...]” (Correia 1959, 23).



FIG. 8 - Capela do Claustro no andar inferior do Claustro Joanino, com o Relicário de D. Leonor cedido pelo MNA. © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.



FIG. 7 - Secção «A Rainha e as Misericórdias» - Claustro Joanino (andar superior).
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

A *Rainha D. Leonor* procede, assim, a uma síntese histórica de um período que se liga também à expansão marítima portuguesa, sendo, por isso, de marcante significado evocativo e nostálgico, e que é personificado por uma figura que incorporou o desígnio renascentista, como mecenas das artes, promotora de acção social e exemplo de uma nova espiritualidade, a *devotio* moderna. Para o sucesso desta exposição terá também contribuído o enfoque no “grande público” e, consequentemente, a sua dimensão pedagógica, demonstrada pela reunião dos diversos testemunhos artísticos e documentais, pela produção de materiais informativos e recolha fotográfica de variados elementos históricos e pelo percurso traçado.

No entanto, há também que considerar a novidade institucional e estética desta mostra no panorama expositivo português no contexto do Estado Novo. Trata-se, por um lado, da iniciativa de uma instituição privada, financeiramente auto-suficiente, a FCG; por outro, de uma criação expositiva inédita, que veio revelar de modo mais expressivo o contributo da Arquitectura e do Design para a concretização de exposições temporárias de arte e história.

Conceição Silva encontra-se na primeira geração de arquitectos e artistas portugueses que iniciaram uma nova abordagem (artística e democrática) dos objectos do quotidiano, do mobiliário, da “concepção de ambientes”, tirando partido de uma melhoria da economia nacional, do desenvolvimento industrial e de uma abertura, a nível económico, ao estrangeiro⁹. A *Rainha D. Leonor* associa-se a este período precursor do Design em Portugal através da acção de Conceição Silva e dos seus colaboradores, que apresentaram nesta exposição a sua abordagem particular – a obra total.

As limitações impostas pelo espaço e a diversidade de objectos a expor determinaram o desenho de equipamentos expositivos variados, aos quais se junta sinalética específica, ligada ao percurso da visita, aos diferentes núcleos da exposição e à sua

⁹ V. Santos 2001, 63.



FIG. 9 – Exposição de Arte Portuguesa, Londres, 1955-1956: Sala III – séc. XV «Manuelino», com os painéis do retábulo de Santa Auta ao centro.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

apresentação no exterior. Foram, conseqüentemente produzidas vitrines, painéis, painéis articuláveis (biombos), suportes verticais de pintura, molduras, plintos, bancos, etc, segundo um processo de standardização e recorrendo a materiais básicos, madeira, metal, vidro, e a uma paleta reduzida aos tons de cinza e dourado. Associava-se, deste modo, à realização de uma exposição a produção industrial, o que contribuía para uma apresentação uniforme e objectiva dos variados objectos.

No nivelamento imposto desta forma aos diferentes testemunhos reunidos nesta mostra, foi, contudo, introduzida uma distinção referente às “espécies mais sensíveis às desfavoráveis condições de ambiente” (Mendonça 1959, 20). Estas espécies (obras de arte) foram apresentadas em salas do Mosteiro (e não nos claustros ou galerias abertas), nomeadamente nas divisões do piso superior que foram adaptadas para esta exposição.

Outra preocupação manifestada por Maria José de Mendonça dizia respeito à “valorização de tão numeroso e complexo conjunto de peças, deixando-as desafogadas segundo os princípios estabelecidos entre nós por esse museólogo eminente que foi o Dr. José de Figueiredo” (Mendonça 1959, 20). Os vários objectos dominavam, assim, o seu próprio espaço sem interferência de leituras cruzadas com outras peças a não ser as que iam sucedendo através do movimento do visitante. Este ritmo de obra a obra dá-nos um primeiro contraste, aquele mais evidente, entre *A Rainha D. Leonor* e as realizações expositivas que a antecederam, sobretudo, e de forma mais directa, com a *Exposição de Arte Portuguesa em Londres* (Royal Academy of Arts, 1955-1956). Ambas apontam para uma divergência conceptual marcante: a exposição total *versus* recriação de ambientes.

A *Exposição de Arte Portuguesa em Londres/ Portuguese art, 800-1800: winter exhibition, 1955-56*, comissariada por Reinaldo dos Santos, serviu propósito diplomático, aproveitando o convite da Academia londrina que vinha promovendo um ciclo de artes “nacionais” de diversos países. O desanuviamento das relações após a II Guerra Mundial e a procura de cooperação internacional proporcionaram ao regime português e, particularmente a Reinaldo dos Santos, a apresentação de um discurso sobre a produção artística portuguesa assente num percurso cronológico e evolutivo, ao longo do qual o carácter artístico português ia sendo revelado. As obras-primas, reveladoras da “personalidade” nacional, encontravam-se devidamente individualizadas numa hierarquia de significações estéticas, epocais, autorais e de cariz nacionalista. Para além destes momentos de concentração encenada em peças-chave (Painéis de S. Vicente (FIG. 10) e Custódia de Belém, por exemplo), a exposição assentava na integração dos objectos em ambientes ou unidades de época, “como se o contexto histórico e estético de origem das peças determinasse o seu significado, dependendo o seu entendimento e valorização da relação intrínseca que estabelecerem quer entre si quer com o seu meio envolvente. A unidade de época ora decorre de um processo de criação de ambientes por módulos de fidelidade e autenticidade histórica e estética, apoiando-se, por exemplo, na recriação de interiores habitados, através de uma relação de verosimilhança com a realidade. Ora é sustentada por ele-



FIG. 10 - Exposição de Arte Portuguesa, Londres, 1955-1956: Sala II – séc. XV «Nuno Gonçalves», com o políptico de São Vicente de Fora (MNAA).
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

mentos sugestivos que evocam ambientes psicológicos e mentais, como o heroísmo guerreiro e a mística medieval” (Fernandes 2001, 132).

O resultado desta estratégia de montagem era a acumulação de peças diversificadas, caracterizadoras do mesmo período artístico, em que as artes decorativas eram valorizadas na dependência do seu contexto produtivo, detendo apenas uma leitura secundária, ornamental. Esta era a via que se defendera em 1915 (Figueiredo 1915, 152) para o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA) e que se prolongava na exposição em Londres, para além da perspectiva evolutiva e nacionalista da arte portuguesa. João Couto, no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* de 1954-55, comenta que as artes decorativas apresentadas neste museu “estão distribuídas pelas salas, desempenhando uma função apenas ornamental e não estão dispostos em séries cronológicas ou estilísticas, como um critério apertadamente didáctico, exigiria” (Couto 1954-1955, 57)¹⁰. Relativamente aos equipamentos museográficos, o sucessor de José de Figueiredo na direcção do MNAA defende a discrição dos recursos utilizados para, relativamente aos biombos, “a sua decoração se não sobrepor às espécies a expôr”. Os plintos devem ser “feitos de material idêntico ao dos objectos que têm de suportar” (Couto 1965, 8 e 11). No caso da exposição comissariada por Reinaldo dos Santos, “o mobiliário da exposição foi escolhido pela Royal Academy, que recorreu aos seus habituais fornecedores. De presença discreta, era constituído por sólidas vitrines paralelepípedicas ou triangulares, de arestas molduradas, de base rectangular branca [...] Os plintos [...] eram exactamente iguais às bases das vitrines [...] Por vezes o comissário não resistiu a forrar as bases de algumas vitrines com elementos têxteis – veludos lisos, tecidos lavrados com aplicação de gregas ou bordados, frontais ou panos de altar” (Fernandes 2001, 125-126). Depreende-se também desta análise que Reinaldo dos Santos dominou isoladamente todos os passos desta exposição, do programa/ discurso à montagem, sem o apoio de uma equipa especializada.

¹⁰ O director do MNAA propõe a divisão da colecção deste museu em dois equipamentos, criando “um grande Museu de Artes Decorativas” e, “longe da atmosfera nociva das instalações portuárias e no meio de grandes aglomerados de verdura, uma pinacoteca e gliptoteca”.

À parte da “genealogia” das exposições evocativas de arte no contexto do Estado Novo, que assentou modelo com a Exposição do Mundo Português de 1940, e da “tradição” expositiva do MNAA, *A Rainha D. Leonor* pode descender mais directamente da experiência anterior de Conceição Silva – a concepção do Pavilhão de Portugal na Feira Internacional de Lausanne (Comptoir Suisse), em 1957. Neste pavilhão participaram alguns dos intervenientes na Exposição da Madre de Deus: os arquitectos Santa-Rita e Sena da Silva e o “decorador” Manuel Rodrigues. Era uma imagem de Portugal modernizado que se pretendia mostrar por via do comércio e da indústria. O recurso a painéis, que definiam o percurso expositivo e dinamizavam o espaço, e a ampliações fotográficas, o desenho de diversos dispositivos museográficos e a variedade de objectos expostos, juntamente com obras de Almada Negreiros, Jorge Vieira e Querubim Lapa, aproximam ambas as exposições. Todos os objectos são significantes e contribuem para a leitura geral do tema, ultrapassando uma disposição hierarquizada e dominada por teorias evolucionistas¹¹.

Conceição Silva foi sobretudo influenciado pelos arquitectos italianos, nomeadamente Carlo Scarpa, que estava, desde o final da II Guerra Mundial, a ocupar-se da reinstalação de exposições permanentes em edifícios antigos ou da concepção de mostras temporárias. O racionalismo do seu desenho de equipamentos articula-se com as qualidades intrínsecas dos objectos, com a ponderação cuidada dos efeitos da luz natural, a relação interior/exterior, o diálogo entre os materiais e a paleta de cores. Harmoniza-se, através desta equação complexa, a modernização expositiva com espaços de considerável antiguidade, cabendo ainda à relação entre objecto/observador uma particular atenção¹². Quer a via historicista e conservadora da exposição de Londres, quer a via integradora e modernista de *A Rainha D. Leonor* são construídas e comunicadas pela mon-

¹¹ Após pesquisa aturada, não foi possível localizar as fotografias originais deste pavilhão nem identificar o seu autor. Estas imagens encontram-se publicadas na revista *Binário*, n.º 7, Outubro de 1958, pp. 21-23.

¹² Accademia gallery, Venice, 1945-1959: “The placing of each work at the level of the observer’s gaze shows the architect’s constant efforts to establish a direct relationship between the object and its observer. The dual necessity of obtaining the greatest possible exhibition surface and carrying out the work with the simplest of solutions and materials was decisive [...]” (Orsini 2007, 52).



FIG. 11 – Exposição de Arte Portuguesa, Londres, 1955-1956: Sala VI – séc. XVIII. Conjunto do reinado de D. João V. © Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

¹³ Para aprofundar o tema da montagem de exposições V. Celant 1996 e Serota 1996.

tagem da exposição. Esta parte sempre de uma estratégia discursiva que está profundamente envolvida na cultura visual e política do seu contexto geográfico e temporal. A montagem expositiva vai, por isso, marcando, ao longo dos anos, os diversos modos de apresentação e recepção do objecto artístico, sendo, por isso, uma manifestação cultural com uma discursividade erudita e uma posição artística¹³.

A Rainha D. Leonor, apesar de distanciada da exposição de Londres por apenas dois anos, é enquadrada, como se referiu, por uma nova situação institucional. Aponta também, de forma explícita, para o desenvolvimento económico e industrial do pós-guerra, favorável ao incremento do *Design* em Portugal, através do investimento no “desenho” de autor dos seus dispositivos.

Nos anos 50, em Portugal, a concepção de exposições era para os arquitectos e artistas um campo experimental. Tal como percebemos na Exposição da Madre de Deus, o equipamento museográfico não é encarado como mero suporte, mas é também considerado objecto artístico em si mesmo e agente/mediador entre obra e público (veja-se a diversidade de “suportes” desenhados por Conceição Silva para expor a pintura).

Em 1958, a revista *Binário* sintetiza deste modo as opiniões dos seus colaboradores relativamente à importância das exposições: “a crença nas possibilidades de divulgação cultural das exposições e da necessidade que existe de mostrar sinteticamente e o mais profundamente possível, o melhor que um povo, um país, uma empresa ou um homem podem produzir, conter, criar e mesmo à vezes destruir”. Neste número da *Binário*, Sena Silva enumera três tipologias de exposições: “A apresentação simples de coisas “que se deixam observar”.

A apresentação ordenada de imagens e textos, com aspecto informativo ou didáctico.



FIG. 12 – Exposição de Arte Portuguesa, Londres, 1955-1956: Sala IV – Renascença.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

A organização de um espaço praticável, onde a utilização de efeitos dinâmicos de natureza diversa determina no visitante uma sucessão de emoções análogas à do espectáculo teatral ou cinematográfico” (Silva 1958, 1).

Sena da Silva descreve esta última tipologia do seguinte modo: “[...] a exposição aparenta-se ao espectáculo teatral ou cinematográfico, em que o visitante é espectador e actor: exige uma história, uma planificação, uma encenação e um controle lúcido de uma diversidade enorme de efeitos emocionais. Este conceito de exposição implica um trabalho de grupo tão vasto como o da obra cinematográfica [...] e evidentemente, uma entidade dirigente, coordenadora, responsável, com o talento do chefe de orquestra, do realizador cinematográfico ou do general. [...] Aos imensos recursos da linguagem plástica contemporânea, das técnicas de construção, da iluminação, do som estereofónico, etc., terá que corresponder a existência de ideias” (Silva 1958, 1). A reunião na Madre de Deus de obras de arte inseridas em núcleos, mas respirando autonomamente, permitindo ao visitante uma relação mais íntima; todos os elementos contextualizadores e iconográficos, também eles individualizados; os ritmos provocados pelos suportes expositivos e divisões do Mosteiro; a criação ou valorização de momentos de pausa (como o claustro com a recriação dos túmulos de D. João I e D. Filipa, a Sala de Santo António e o Coro da Igreja); os efeitos de luz, a música e o conforto decorrente do aquecimento do espaço - tudo isto terá criado um contexto cenográfico que desencadeou também uma impressão emotiva.

Na apreciação da exposição da FCG, porém, poucos conseguiram reflectir concretamente sobre a sua montagem. Frederico George, autor da instalação da Exposição Henriquina (1960), encontra na construção estetizada d’ *A Rainha D. Leonor* um ponto negativo: “se por um lado o ambiente do velho convento de Nossa Senhora de Madre de Deus foi enquadramento de aproximação romântica com o tema, resultando esteticamente magnífica, com momentos extraordinários de beleza, certamente dificultou a clareza da expressão do que havia que contar – a nítida ideia da figura da rainha D. Leonor, e a indispensável concatenação dos vários elementos constitutivos. É evidente ser tarefa difícil fazer coincidir as necessidades funcionais de um convento com as de uma exposição comemorativa de uma personagem ainda ligada em parte da sua vida a esse edifício” (George 1959, 40 e 42).

José-Augusto França estabelece, por sua vez, o contraste entre as exposições oficiais anteriores e o trabalho de Conceição Silva, marcando um ponto de viragem na apresentação do passado histórico e artístico: “passado já o tempo novecentesco do bric-a-brac museográfico, ficara na massa do sangue dos nossos decoradores aquele complicado estilo “mundo português”, que reduzia toda a obra de arte ao nível da curiosidade, se não ao do “slogan”. A dignidade da peça desaparecia na medida em que era falsamente valorizada, nenhuma nudez de parede a recebia, nenhum espaço próprio lhe era atribuído. O arquitecto Conceição Silva, montando a exposição da Madre de Deus, e certamente com a aprovação criteriosa dos seus organizadores, realizou sistematicamente, suponho eu que pela primeira vez, uma apresentação visualmente actualizada de quadros de cavalete e de painéis murais. Desejando criar



FIG. 13 – Exposição Henriquina, Lisboa, 1960: Sala dos envolventes.

© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.





FIG. 14 – Exposição Henriquina, Lisboa, 1960: Sala do Renascimento, com Custódia de Belém ao centro.
© Foto col. Estúdio Mário Novais, FCG-BA.

relações de espaço entre as peças, o decorador soube que esse espaço não se define só nas duas dimensões da parede, mas tem de ser considerado volumetricamente” (França 1959).

A Rainha D. Leonor tornou-se paradigma de uma certa tipologia de exposições – a que pretendia evocar um período e uma personalidade históricos. Neste tipo de mostras, ao contrário das exposições exclusivamente de artes plásticas, o modelo não é o espaço neutro do cubo branco, mas uma envolvência cenográfica consistente, ao mesmo tempo informativa e emotiva. Não se trata de recriação de ambientes, mas de uma abordagem contemporânea sobre o universo iconográfico de uma época anterior. Podemos, deste modo considerar, que, dentro deste novo paradigma expositivo, a descendente mais directa da mostra de 1958 foi a exposição evocativa do Infante D. Henrique (1960), desenhada por Frederico George e promovida pela Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique. No caso desta exposição, realizada no complexo do Museu de Arte Popular, existiam poucos objectos artísticos e utilitários relacionados directamente com o Infante ou com a acção marítima que desenvolveu. O aprofundamento dos testemunhos textuais e iconográficos permitiu, porém, criar uma mostra que desenvolveu audaciosamente um programa de montagem global, arquitectónico, artístico e de design, que *A Rainha D. Leonor* preconizava. Esse programa é claramente enunciado na introdução do catálogo da exposição: baseada nas “penetrantes sugestões artísticas que nos põe debaixo dos olhos, sucessivamente, em quadros e imagens de rica inspiração e perfeita execução, as figuras e factos dominantes da epopeia dos Descobrimentos Portugueses”, a *Exposição Henriquina* “é, portanto, mais uma magnífica demonstração das brilhantes possibilidades dos nossos arquitectos e artistas plásticos cuja reacção individual, no desenvolvimento dos temas desta Exposição, não deixa de constituir uma bela homenagem, ao Infante e à sua obra, dos artistas portugueses” (*Exposição Henriquina* 1960, 15).

A Rainha D. Leonor foi a segunda grande manifestação pública da FCG, no campo das artes plásticas, após a *I Exposição de Artes Plásticas*, em Dezembro de 1957. A Fundação analisa desta forma aquela mostra evocativa: “a exposição “A Rainha D. Leonor” [...] definiu outra linha de acção de grande alcance. Apontava a um estudo criterioso do passado e da divulgação, não menos criteriosa, dos seus resultados. [...] foi também o sinal da preocupação com a salvaguarda do nosso património, pois que, além do seu custo, houve uma comparticipação financeira para a recuperação do monumento, a que ficaram ligados, também, os primeiros esforços da Fundação para a criação de um Museu, a instalar no edifício, dedicado ao Azulejo” (*Fundação Calouste Gulbenkian* 1983, 142).

Para além de apontar para outra área de intervenção da FCG, esta exposição serviu também para criar pontos de diferenciação entre as actividades expositivas anteriormente realizadas, contribuindo, assim, para a construção de uma imagem própria da Fundação. Tendo em conta o escasso tempo de preparação d’ *A Rainha D. Leonor*, que, à semelhança da *I Exposição de Artes Plásticas*, demorou pouco mais de um ano

a organizar, pode-se admitir a vontade da Fundação em, logo após a sua criação (1956), iniciar uma projecção pública cuidadosamente premeditada¹⁴. A FCG começou por construir a sua identidade através das decisões que tomou sobre a organização das exposições de 1957 e 1958. Desde logo ressalta o facto de, na montagem da *Exposição de Artes Plásticas* e da exposição na Madre de Deus, terem intervindo arquitectos que dominaram o processo de concepção dos equipamentos museográficos. No caso específico d’ *A Rainha D. Leonor*, investiu-se numa equipa com experiência reconhecida na montagem de exposições.

Esta exposição poderá ter influenciado as apresentações expositivas da colecção formada por Calouste Gulbenkian e é possível integrá-la “numa linha de ensaios museográficos conducentes a soluções ulteriormente adoptadas nas galerias de exposição permanente do Museu Calouste Gulbenkian” (Lapa 2009, vol. 2, 43). Posteriormente, em 1959, Conceição Silva foi convidado a participar no “Concurso dos estudos de concepção dos edifícios da sede e do museu da Fundação Calouste Gulbenkian”, integrado, numa primeira “versão”, na equipa de Alberto Pessoa, Ruy Athougua e Pedro Cid. Em 1958, apostou-se também numa divulgação ampla na imprensa, na rádio e na televisão, que testemunharam a inauguração da exposição pelo Presidente da República e a visita do Presidente do Conselho, após a sua abertura ao público.

Em Janeiro, quando *A Rainha D. Leonor* encerrou, reteve-se a imagem de uma Fundação capaz de mobilizar as elites políticas e intelectuais e a população em geral, que aos milhares acorreu a Xabregas. O “espectáculo” inédito que a montagem de Conceição Silva proporcionou, mitificou a figura da Rainha “Perfeitíssima”, que, pela sua diversificada acção, se confundiu com a instituição que a homenageava. Ficavam, portanto, os bons presságios de patrocínio artístico e de apoio social. •

¹⁴ V. TOSTÕES 2006, 38-40, 56-57.

Bibliografia

CELANT, Germano. 1996. A visual machine: Art installation and its modern archetypes. *Thinking about exhibitions*. Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. (ed). London; New York: Routledge: 371-386

CORREIA, Fernando da Silva. 1959. *As comemorações do V Centenário da Rainha D. Leonor*. [Porto]: [Tip. Sequeira].

COUTO, João. 1954-1955. O Museu Nacional de Arte Antiga, seu alargamento e acção cultural. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Janeiro 1954-Dezembro 1955, vol. III, fasc. II: 57-65.

COUTO, João. 1965. *Curso de museologia a estagiários para conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais*. Lisboa: [s.n.], 1965.

CRUZ, Pedro. 1959. Cultura Artística. Os Museus de Lisboa. *O Arauto*. 15 Março 1959.

Exposição Henriquina. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960: 15.

Fecha no domingo. A Exposição “A Rainha D. Leonor”. [5 de Janeiro de 1959]. Fundação Calouste Gulbenkian: Arquivo do Serviço de Belas Artes – SBA 15335.

FERNANDES, Maria Amélia Bizarro Leitão. 2001. *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956: “A Personalidade Artística do País”*. [Texto Policopiado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Tese de Mestrado.

FIGUEIREDO, José de. 1915. O Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa. Separata de *Atlântida*, n.º 2: 152 *op. cit.* Fernandes, Maria Amélia Bizarro Leitão. 2001. *A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956: “A Personalidade Artística do País”*. [Texto Policopiado]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Tese de Mestrado: 137.

FRANÇA, José-Augusto. 1959. Notas e lembranças - N.º 18. *Diário de Lisboa*. 12 Março 1959.

Fundação Calouste Gulbenkian, 1956-1981, 25 anos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

GEORGE, Frederico. 1959. Exposição evocativa da obra da Rainha D. Leonor promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian. *arquitectura*. Junho 1958, n.º 65: 40-45.

LAPA, Sofia Boino de Azevedo. 2009. *Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*. (Texto policopiado). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

LOWNDES, Susan. 1958. Queen Leonor Exhibition: Misericórdia Treasures on Show on Lisbon. *The Anglo-Portuguese News*. 27 Dezembro 1958.

MENDONÇA, Maria José de. 1959. A exposição da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Março 1959, n.º 2: 16-23.

ORSINI, Laura. 2007. Accademia gallery, Venice, 1945-1959. *Carlo Scarpa: Architecture and Design*. Guido Beltramini, Italo Zannier (ed.). New York: Rizzoli: 52

PAMPLONA, Fernando de. 1959 A exposição evocativa da Rainha D. Leonor no Mosteiro da Madre de Deus. *Colóquio: Revista de artes e letras*. Janeiro 1959: 51-52.

PERDIGÃO, José de Azeredo. 1958. *A Rainha D. Leonor: Exposição realizada pela Fundação Calouste Gulbenkian no Mosteiro da Madre de Deus*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SANTOS, Rui Afonso. 2001. Daciano da Costa e os percursos do design português, 1950-2000. *Daciano da Costa, designer*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 62-77.

SEROTA, Nicholas. 1996. *Experience or interpretation: the dilemma of museums of modern art*. London: Thames and Hudson; Working with type, exhibitions. Crans-Près-Cèligny: Roto Vision, 2000

SILVA, António Sena da. 1958. 3 pavilhões de exposição portugueses. *Binário: revista mensal de arquitectura, construção e equipamento*. Outubro 1958, n.º 7: 1.

TOSTÕES, Ana. 2006. *Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviços Centrais. 3 pavilhões de exposição portugueses. *Binário: revista mensal de arquitectura, construção e equipamento*. Outubro 1958, n.º 7. Uma exposição evocativa da rainha D. Leonor organizada pela Fundação Gulbenkian. *Diário de Lisboa*. 6 Dezembro 1958.

TOSTÕES, Ana. 2006. Fundação Calouste Gulbenkian: os edifícios. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Serviços Centrais.

3 pavilhões de exposição portugueses. *Binário: revista mensal de arquitectura, construção e equipamento*. Outubro 1958, n.º 7.

Uma exposição evocativa da rainha D. Leonor organizada pela Fundação Gulbenkian. Diário de Lisboa. 6 Dezembro 1958.